

Oponentský posudek disertační práce
Jana Jiřika

**Divadelní studio Reduta
jako příklad modernistické utopie**

Předložená disertace chce zkoumat *reakci divadla na modernistickou krizi evropské kultury a společnosti a Redutu jako realizaci modernistické utopie*. Kde jinde realizovat utopii než v Polsku, proslulém chronickými pokusy o nemožné; Reduta je reprezentativní příklad; a když autor s oporou polského sociologa míní modernismem období od konce 18.stol. a zahrne tak i *romantické paradigma polské kultury*, můžeme uvažovat o *dědictví Reduty* jako o *impulsu k hledání smyslu dějin polského divadla* (to je název 6. kapitoly). Vznikla práce, zaplňující díry v našich znalostech polského divadla. Zdá se ale, že takové díry mrzí jen pár lidí (třeba mne). Nabízí Jan Jiřík něco i ostatním?

Akademické práce z DAMU či JAMU posuzují hlavně podle souhry reflexe, tvůrčí práce adepta a vnitřního i vnějšího kontextu, do nichž je uvádí. Pro práci universitní hledám ekvivalent tvůrčí práce, přesahující rámec školy; kritériem je mi tedy otázka, zda tato práce teatrologická přesahuje akademický význam.

Některé divadelní reformy a utopie brzy zvadnou. Ty, které se ujmou, ovšem dozrávají dlouho; jejich ovoce sklízíme až my a leckdy se nestačíme divit. Myslím, že tato práce by mohla z akademické obce mířit k těm, kdo ještě chodí do divadla, ale už se ptají, proč a kam chodit, když už to nereprezentuje sociální status, vlasteneckou ani kulturní povinnost, nepatří to k bontonu, padlo i estetické sacrum (v jehož rámci Jan Mukařovský přepokládal zápasy o estetickou funkci, normu a hodnotu). Divadlo na útěku z klece zvyku ztratilo zaručený smysl. Není předem dán, nemáme ani kritéria k jeho rozpoznání, a tak nám uniká. Nevíme, jak poznat kvalitu performance či díla (na což leckdo hřeší), pokud nezaostříme na proces, intence a zdroje tvorby a hloubku jejich kořenů.

Jan Jiřík je nachází v polské divadelní kultuře a sleduje přitom i věčný, byť nežádaný zdroj inspirace: krize, v nichž klíčí vize nových životních možností pod křídly divadla snáz než v životě i víc než v jiné tvorbě. Divadlo jako tvůrčí skupina, kde se tvorba i život každodenně prolíná, je médiem i modelem našich zápasů, proto se apokalyptické dvacáté století může zpětně jevit jako zlatý věk divadla. Proto jsou i divadelní vize a utopie nápadné v kulturách na krize úrodných, jako je polská (jakož i ruská a německá, v nichž autor hledá analogie). Jan Jiřík vybral z polského divadla to, co by nás mohlo inspirovat. Studio Reduta, hlavní téma jeho práce, je příkladem umanutého hledání smyslu divadla, jaké se v různých podobách vynořuje od přelomu 18. a 19. století v celé Evropě, nejen v Polsku, a budí plno interpretací i otázek, které se hodí k myšlení o každém divadle – i o tom našem dnešním.

V předchozích odstavcích jsem užila podmiňovací způsob, protože tyto možnosti práce zdůrazňuji já, ne autor. Kdybych nebyla oponentem, našla bych příklady, kde se k tomu blíží (např.s.141), ale jsem, a vidím, že se to chystá - včetně česko-polských kontaktů po druhé světové válce (do sedmdesátých let; starší vzájemné vztahy v Dodatku), ale k současnosti se autor dostává jen z polské strany (dědictví Reduty a rekapitulace polské odborné reflexe); aktuálnost své práce pro nás nereflektoval. Proč? Nechtěl? Řešil naléhavější úkoly? Jaké?

Nejtěžší asi bylo vyrovnávat sníženou hladinu obeznámenosti na naší straně se zvýšenou hladinou na straně polské; vytvořit neviditelné zdymadlo. (O to se snaží každá populárně naučná práce, tady je snad potíže, že to je jiný žánr než disertace.) Autor to řešil kompozicí (dějiny polského divadla dal do vložené kapitoly, česko-polské divadelní vztahy do Dodatků), přiměřenými proporcemi kontextových a meritorních kapitol (samotná Reduta má víc než třetinu textu a její propojení s kontexty další třetinu), i volbou příkladů (tvůrců, událostí,

názorů), které zároveň informují i propojují různé úrovně sdělení. Musel ze záplavy polského materiálu pro nás vylovit ty pravé, a při tom odhalit a vyspravit na naší straně díry, kudy by sdělení unikalo; poznat, co je a co není nutné do práce zahrnout, aby byla „celá“. To hlavní se povedlo: hladiny se vyrovnávají.

Jedna závažná díra ale zůstala: autor nebere v úvahu naši neznalost polské historie, ačkoli ji mohl využít ke zkonkrétnění úvah o krizích a utopiích. Hlavně mi chybí to, co Polák zná už z domova a ze školky, takže mu stačí narážky. Říkají tomu „národní katastrofa“: dělení Polska. K pochopení úvah o proměnách světa v druhé kapitole, zvláště pak 2.1.5. a 2.2., které autor opírá o výklad modernity a výklad utopií od polských autorů, nám chybí první patro: politická historie Polska a její podíl na formování kultury.

K úvahám o krizích a proměnách kultury by patřilo i zamyšlení nad jejich dynamikou: změny postavení kultury (a divadla) ve strukturách sociálního světa, které teď doléhají i na nás, teprve hledají relevantní výklad, jenž by nahradil marxistické pojetí základny a nadstavby. K problému se autor blíží v kapitole 2.1.3. na s. 23: dotkne se i pojetí Frederica Jamesona (dohledala jsem si, že je neomarxista, dílo neznám), který reflektuje modernu jak jako příznak krize, tak jako reakci na ni, skrze níž prý autoři vyjadřují své chápání přelomu a dávají mu tak smysl. Hned další větou ale Jan Jiřík stopu opouští kvůli terminologickým úvahám, které by klidně mohly počkat. Takové „třetí patro“ nepokládám za nutné, ale chce-li autor zkoumat Redutu nikoli z *estetických hledisek, nýbrž v širším kulturním a antropologickém kontextu* (s.3), propásl příspěvek k němu.

Na „prvním patře“ autor pracoval, to vidím, ale podle mne neodhadl, do jaké podrobnosti má jít. Při rekapitulaci dějin polského divadla píše (s.44), že r.1772 byla *složitá politická situace*, která *vyvrcholila prvním dělením šlechtické republiky*, dále píše o rakouském, pruském či ruském zaboru – bez vysvětlení. Konstatuje, že do kultury zasáhla politika, takže se kultura rozdělila na část domácí a emigrační, ale s mentalitou Poláků související dělení samotného Polska, rozpad státu nereflektuje, i když je pro tvůrce, jimiž se zabývá, určující. Předobrazem romantických hrdinů byli lidé, reagující na politické události ještě extrémněji než Gustav-Konrád. Autorovi známá Maria Janion je sleduje v knize *Wobec zła*, uvádí příklady reálných hrdinů i dobové reflexe (např. Mickiewiczova stať *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*) a interpretuje dodnes ambivalentní vnímání „šílených“ činů vlastenců (např. Rejtana). Janion to chápe jako hledání hrdiny ve společnosti, která je neschopná faktického odporu, ale touží aspoň po manifestaci odporu morálního. Znalost událostí, které k tomu vedly, je k pochopení nutná, což autor přehlédl možná proto, že se v polských dějinách divadla opírá (myslím) o Zbigniewa Raszewského, který psal pro polské čtenáře. Víc se mohl poučit u autora (v Literatuře ho uvádí), který sice nemá takovou autoritu, ale řešil podobný úkol.

Kazimierz Braun psal *Kapesní dějiny polského divadla* pro své americké studenty, neznalé, jako my. V příslušné kapitole jim poskytuje nutné minimum: polské divadlo se stalo národní institucí na konci 18. a začátku 19. století, v době zlomů, reforem, konfederací, revolucí, povstání proti cizí nadvládě, válek a zaborů; vyjadřovalo velké kolektivní tužby, hlavně touhu po nezávislosti. Braun stručně zmíní spletité konflikty a boje za alespoň částečnou autonomii, ale hlavně líčí zoufalství: divadelní život stále přerušovaly bitvy a obléhání měst, tažení vojsk, povstalecké boje, městské i selské demonstrace, masové deportace na Sibiř i vlny hromadné emigrace elit. Vzepětí nadějí byla prý mezihrami vleklé beznaděje. Divadlo to ale nevzdávalo, hrálo. Braun interpretuje běžný divadelní provoz, o jakém nás Jiřík informuje bez komentáře, jako zápas o jednu z mála fungujících *národních institucí, které přežily katastrofu zaborů. Paradoxně, působením v ohromně ztížených podmínkách (...) se divadlo zasloužilo o přetrvání národního jazyka a národní totožnosti Poláků.*¹ I jiná interpretace by byla možná, ale nějaká je nutná, má-li mít výklad polských divadelních dějin v rámci této práce smysl.

¹ Kazimierz Braun: *Kieszonkowa historia teatru polskiego*. Norbertinum, Lublin 2003, s. 58

Historický exkurs se dal přidat i k charakteristice krizí a utopií třeba tam, kde se jedná o Společnosti filomatů a Mickiewiczovi, takovou kompozicí by vznikla spojnice do Ruska, na děkabristy atd.; výklad konceptu by se ve spojení s politickou realitou prohloubil a podložil by i diskusi o návratech romantismu. Na s. 150 je řeč o nostalgii polské kultury. Bez znalosti reálií nám citovaná Jedlického slova, že *pouze ve své minulosti se Poláci cítili vlastními pány*, znějí jako popis nálady, ale to byl fakt a teprve na tom základě může začít spor o interpretace.

Úplnější historický náhled by nám mohl navíc usnadnit vzájemné pochopení. Čech Rio Preisner soudí, že *Dělení Polska, čin tři osvěcených mocností, (...) v chronických recidivách doznívá v této oblasti už skoro dvě stě let* a vidí to jako nejhlubší středoevropský zážitek 18. století (silnější než francouzská revoluce, jejíž ideje prý sem vnesl až Napoleon na bodácích). Dělení Polska za nezájmu ostatního světa je pro něj ukázkou mocenského cynismu, *holého, nesmyslného násilí, zakrývaného frází legitimních nároků*²; hrdinové hansvurstovští na jedné a rebelující na druhé straně (a táž puklina v jedinci) souvisí v našem kulturním okruhu s bezmocí vůči zvůli. Možná to pojetí Preisnerovi vnukla až bratrská okupace Československa za nezájmu ostatních; pro Poláky mé generace, i když třeba ironizují patos svých rodáků, je účast na okupaci strašným pokořením (dřív než Palach, v září 68 se upálil Ryszard Siwiec). Preisnerova kniha o Nestroyovi vyšla koncem toho roku (brzy pak emigroval) a pomáhá mi luštit naše a polské reakce na křivdy „osudu“ (mentalita obětí, spasitelů, buřičů), když přitom jde o politiku. (Ostatně – jak to, že nás nezaráží, že Polsko po druhé světové válce znovu parcelovalo mocnosti, k jejichž alianci patřilo?) V Polsku je mesaliance politiky s metafyzikou běžná; romantismus tam není kategorie estetická, ale politicko- mystická, proto je dodnes explozivní.

Možná až při práci si Jan Jiřík uvědomil, jak těžký úkol si vybral, když se nespokojil s možností historicky zachytit jen vybraný polský divadelní jev a pustil se do teatrologické práce problémové. Pomáhá mu polská teatrologie; *Reduta jako impuls k hledání smyslu dějin polského divadla*, kapitola 6.2., rekapitulující proměny odborné reflexe Reduty, na pouhých deseti stránkách dovrší výklad o Redutě a nepoměr úrovní neřeší, ale odhalí: ukáže polskou teatrologii v akci. Závažné skutečnosti zároveň předkládá i vykládá, a my při sledování argumentů různých pojetí sami vidíme, co nám schází, abychom se mohli tak fundovaně přít. Oporu v polském odborném zázemí pokládám za šťastnou; tamní literatura je mnohem bohatší než naše, a autor se v ní (i díky polským učitelům) neztrácí. Jak ale využívá zvolené zdroje?

Vidím například, že chybu, o níž ví (s. 144), opakuje. Ani on se totiž víc nevěnoval Mieczysławu Limanovskému (ačkoli je mezi „klíčovými slovy“); mohl; měl u Kościńského, s jehož knihou pracuje, text Limanowského o venkovské kultuře z r. 1930, uvažující o hloubce krize evropské kultury podobně jako Jedlicki. Právě Limanowski inspiroval Staniewského a první etapu Stowarzyszenia teatralnego Gardzienice, což je ukázková realizace utopie; Staniewski je zde ale jen ve výčtu (s. 132); jeho osudy v posledních letech by doložily soumrak utopií, o němž Jiřík píše z perspektivy polských teatrologů. Pohled na odpadlíky Gardzienic - divadla Węgaity, Pieśń Kozła, Zar, Chorea (také jen ve výčtu) - by však soumrak zpochybil každodenní prací a tvorbou po celém Polsku; zápas trvá - a rozpory stojí za podchycení. Autor se však obává paralel a toho, čemu říká „hlubokomyslné interpretační konstrukce“. Možná mu chybí praktická zkušenost z nezávislých divadelních skupin, náhled do jejich boje o přežití, aby mohl z dobře vybraných autorů a situací vyhmátnout fakta, vystihující tvůrčí i sociální zápasy a exponovat rozpětí mezi sny a realitou, divadlu inherentní. V osudech tvůrců, jejich úspěchů i proher, vnitřních i vnějších konfliktů jejich skupin i tvorby vidíme zápasy o kulturu v drobných. Autor sice mnohé obecně konstatuje, ale málo rozporů, rozchodů a krizí interpretuje do takové hloubky, aby odkryl jejich dynamiku, jejíž znalost by nám pomohla v dnešní situaci.

Například skvělá volba Dejmka jako tvůrce dalšího utopického projektu nabízí téma soužití vize komunistické a náboženské. Je škoda nedointerpretovat je (třeba poukazem na esoterické

² Rio Preisner: *Johann Nepomuk Nestroy*, Orbis, Praha 1968, s. 8

kořeny socialismu) a z dobové fráze kritika, že se Teatr Nowy *stane divadlem dělníků, jako Reduta byla divadlem měšťáckých pámbičkářů a pisálků* vyvodit (s. 142), že *náboženský význam kolektivu musel být Dejmkovi a jeho kolegům přirozeně cizí...* Proč? Vždyť Jiřík sám uvádí, co všechno přesně sedí (hlavně etické momenty), a ví, že po *Partě brusiče Karhana* uváděl Dejmek nejen drama lidové a staropolské. Byla to přece dramata náboženská, *Dialogus de Passione* uvedl (v padesátých letech!) latinsky v kostele (jako to dělá už 15 let Schola teatru Węgayty), stejně jako jeho inscenace *Dziadů*, o jejíž politické explozivnosti autor ví, patří podle polské kritičky k náboženským inscenacím *Dziadů*.³ *U Dejmka se divák cítil jako v kostele!*⁴ Chybí málo a všechno by se propojilo. Co tomu brání? Možná nejistota kolem specificky polské směsi politiky a zbožnosti, možná ještě něco jiného.

Czesław Miłosz vrátil v padesátých letech do oběhu staré arabské slovo *ketman*, což je umění na mocenskou přesilu vyzrát, krýt se dobovými floskulami a dělat, co se dá. Myslím, že to praktikoval i citovaný Jan A. Szczepański a Jan Jiřík ho vzal za slovo; možná proto se Dejmek nehlásil k Redutě. Ketman je sebeobrana tvůrců a intelektuálů v autoritativních režimech a v nepříznivých podmínkách; pro mou generaci v zemích „tábora socialismu“ byly *ketman* i komplementární četba mezi řádky běžnou výbavou. Dnes se zdá, že jsme je odložili předčasně. Moc médií, grantových systémů a boje o dotace nás vedou k podobně ponižujícím zápasům; umění ketmanu, okecávání, kličkování i umění rozpoznat je a schopnost vidět za roh jsou dál nutné, nechceme-li za to, o co nám jde, platit romantickým šílenstvím.

Na závěr musím přiznat, že mi vadí lajdáctví: množství překlepů, nedokončených oprav a stylistických neobratností, chybné skloňování substantiva kněz (*slovo kněžího /s.52/, hlas kněžího /s.57/a* v plurálu *stvořil nové kněží /s.85/*), nebo *pokřesťování antického dramatu*. Chtělo se mi hodit práci autorovi na hlavu, když jsem na s. 174 četla v textu i pod čarou o Mazepovi v ženském rodě (*Mazepa se brzy dostala do repertoáru, a reprízovala se pětkrát*), ale nedokážu to. Vidím, kolik práce už udělal, jak se seznamuje se světem, který mám ráda, hledá jeho jedinečnost i to, co z něj potřebujeme my, zkouší to předat – a fandím mu. Až když je práce hotová, víme, jak by šla udělat líp. V takové perspektivě tuto disertaci vidím, a tolik jsem se v ní štourala, protože věřím, že Jan Jiřík ji vidí taky tak a bude pokračovat.

Předloženou práci doporučuji k obhajobě.

V Praze 26. července 2013

Prof. PhDr. Jana Pilátová

³ Elżbieta Morawiec: Religijne inscenizacje Dziadów w teatrze polskim w latach 1945 – 1980. In *Seans pamięci. Skice o dramacie i teatrze*. Kraków 1996

⁴ Zbigniew Majchrowski: *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*. Gdańsk 1998, s. 164. cit. Dle Leszek Kolankiewicz: *Dziady. Teatr święta zmarłych*. Gdańsk 1999